

女性編舞家

— 女性舞議題在台灣

Female Choreographer

- Issue of Female Dance in Taiwan

王雲幼 Yunyu WANG

美國科羅拉多學院舞蹈系副教授

佛黛娜 Danna Frangione

美國巴克內爾大學舞蹈系副教授

周素玲 Su-ling CHOU

左營高中舞蹈組組長



舞名/核爆夢魘 編舞/蕭渥廷 舞團/蕭靜文舞蹈團

地點/台北市總統府前凱達格蘭大道(1999.3) 圖片提供/蕭靜文舞蹈團

創新！獨領時代風騷，是每位藝術家追求的方向。藝術潮流是起伏不已的，需持續地破除傳統並尋覓新方向，當達到創作高潮時，又隨時光流轉而回復到沈潛的階段，此時，得再度重新追尋新的創作風格。台灣由當年現代舞拓荒者開啓了大門，在亞洲佔有一席之地，後繼創作者生命浮浮沈沈地，永不停歇。除了傳承舞蹈技巧之外，還不斷去探討以去舊迎新，如今已進入新紀元。如同西方的現代舞般，當傳統奠定了基礎，上一代者隱退，扶持新一代崛起。台灣當年培訓的中青代，已由東方的追尋，進入國際化視野。本文由三位研究者，選擇性採訪幾名女性編舞家，由資深的蕭渥廷到年輕的三十舞蹈劇場，探討新一代的舞蹈編舞家對女性舞蹈議題所持的態度，並加以分析其呈現的當代舞蹈作品之現象。這一代的女性編舞家所面臨的挑戰是什麼？她們呈現藝術的方式，反映了時代的特色，而這種特色是居在巔峰、轉折或下沈的時期，則交由歷史來見證吧！

數位經過採訪的女性編舞家，被詢及台灣這一代較具女性主義或以女性為議題的編舞者時，皆共同提出陶馥蘭早期的作品，雖然本文主要對象為女性，陳偉誠的「女性自身」、林懷民幾首小品以及幾位年輕男性編舞者等仍被提及。本文將由資深的蕭渥廷作品作為本議題的開始，經過古名伸，到幾名最年輕且十分活躍的編舞者，與

讀者分享此議題上的這一代女性舞作之現象。本文仍在初始的探尋階段，預期將延續研究及採訪更多的台灣女性編舞者，最後才做總結。本短文由三位作者取得共識，先以報導的方式呈現初期的研究結果。

蕭渥廷的創作舞齡約有三十年，身為台灣第一代現代舞蹈家蔡瑞月之媳婦，生活上的歷練十分不同於同一代的其他舞蹈家，假如林懷民早期背負著的是中國傳統，那麼蕭承擔的是台灣日據時代之後，那個年代女性所面對的歷史的包袱，她在成為雷家人時，便已註定了她藝術的面貌。一位真實的藝術家，瞞不住，也隱藏不了自身，難怪她的作品必須接觸大地，走出室內，難怪她的作品，沒有太多的歡樂，卻充滿苦難與鬥爭。當她在保定火車站，眼見相隔四十年的雷先生與蔡瑞月相會時，台灣的歷史片段已割傷了她的一顆心。蕭從來沒刻意去強調本身是否為女性主義者，但她所見到那一代的女性，都是生命的搏鬥



舞名/ 搶救少女·雛菊行動
 編舞/ 蕭渥廷
 舞團/ 蕭靜文舞團
 地點/ 台北市立美術館廣場(1995.10)
 圖片提供/ 勵馨基金會



舞名/ 搶救少女·雛菊行動
 編舞/ 蕭渥廷
 演出/ 蕭靜文舞團 張南萍
 地點/ 台北市復興橋廢墟橋墩(1995.10)
 圖片提供/ 勵馨基金會



舞名/ 紅毯此端
 編舞/ 羅文瑾
 攝影/ 吳幸秋

者。二二八事件奪走了許多一家之主的男性，留下的是撫育下一代的女人。當一再反映白色恐怖的舞蹈創作，所呈現的悲觀作品無法令人接受時，蕭用不同的方式，譬如室外十小時反映雛妓的〈城市少女歷險記〉(1995年)，擠塞在舞者口中的噁心之感，以及舞者故意不停止地顫抖骨盆直到無法停止之動作，來逼迫觀者去感受真實的舞作。蕭的作品反映著黑暗一面之人生，雖然也有西方芭蕾及現代之訓練，但她不認為那是她的創作工具。

下一位舞作年年不斷且資歷較深的是古名伸，古名伸畢業於文化大學舞蹈系，在美國伊利諾大學取得表演創作碩士，曾在文大教學，現為台北藝術大學教授，其作品在美國也常呈現。假如雲門早期尚在編創的幾位女性編舞者有著傳統的，那麼古名伸便是進入新一代「我有話要說，便說」的年紀群之前鋒，她看著一代的轉折變遷。「使命感，已不是新一代人的主要目標」(古名伸口述，2002.5.27，台北)，她認為這一代的人必須先尋找自己的立足點，才能創新，而藝術是必須往前走的，停頓、模仿便是滯慢。雖然古名伸的技巧訓練，如同這一代其他舞者一般，包括葛蘭姆現代舞、芭蕾及中國平劇基本動作及中國舞之訓練，她在國外的即興及創作訓練，幾乎成為她創作之主要特色。她認為前期之基礎訓練，是隱性的，不需要去強調，也不必故意去誇張，有時觀眾會看到一些他們要看的，但她的作品原則上是不寫實的，所以「觀者自觀，舞者自舞」，如同她對「女性」創作議題一般，她認為她是女舞者，但觀眾來看她抽象之動作及創作，自己決定是否有其女性之現象。

吳素君任教於國立台北藝術大學舞蹈系，給予身段方面的課程，但她保持當年於雲門現代舞演出的舞者之風，與越界的舞展年年有約。素君不常創作，因為她認為她對演出的場地、服裝、氣氛等要求很豐富的配合，常常「耗資太大」，從一九九六年為「梨園舞坊」創作的〈豔歌行〉及近日的〈後花園絮語〉，她要的都是「絕對的美」。當問及是否有傳統的包袱時，她說「型式」對她來講，只是一個工具，看來似是梨園戲或南管，其實在她下手炒作之後，已成為一個當代創作的呈現。假如有人看她的舞作，覺得很有女性的特質，實是她的個性之故，她只是在做她愛做



舞名/ 跳動的搖籃
編舞/ 何曉玫
攝影/ 張宏聲
圖片提供/ 何曉玫

的事而已。實際上她認為她的風格是陰柔、精緻、細膩，多過於所謂「女性」的。

羅文瑾，左營高中畢業後，在邁阿密完成舞蹈學士學位，繼續在美國伊利諾大學取得舞蹈表演與創作碩士，現任左營高中現代舞、表演實習教師。文瑾於二〇〇〇年編作〈Figures〉，另又與徐瑋瑩共同創作〈紅毯此端〉，兩件作品中，皆有女性之議題。〈Figures〉舞作中，台上有古代女人在畫上，與舞台上的現代女性相對比，顯現出現代與古代女性不同之形象，衝突、刺激與對比是這首抽象舞作之特色；而〈紅毯此端〉舞作呈現出現代人對婚姻的恐懼及遲疑之感，她認為她這一代的女性，尋覓著愛情，但不敢跨越入婚姻之陷阱。當問及影響她創作最多的是什麼，她提及從小的中國舞訓練，另外還有在伊大的創作課老師瑞納·懷德莉(Rene Waldley)。文瑾無意去背負歷史的包袱，也不覺得必須去討論中國傳統及台灣的政治變動，文瑾舞作充滿動力，〈荷



舞名 / Before the Bloom
編舞 / 何曉玫
攝影 / 姚瑞中
圖片提供 / 何曉玫

觀) (Lotus)雖然看來充滿中國的色彩，是因為她對自己的身體、手及手指的探測，她認為手是女性身體最美之部分，她選擇被稱為編舞者，而非中國或台灣編舞家，也不必是女性編舞家。

何曉玫的〈跳動的搖籃 旋轉的天空〉(Rocking the Cradle—Turning Heaven) (1997)，與十幾位一至五歲的小孩共舞，曾被列為女性編舞、女性議題之一。如同這一代的編舞者一般，沒有刻意去劃定界線，但她的作品，曾一再被冠上「女性」之名，其中包括為越界舞團編作的〈問—自畫像〉，由曼菲的紅裙女子，周怡的白上衣女子，到庭竹的黑髮一身，呈現一個女人的外在、內在及精神層面，曉玫認為女人外表柔弱、內在強韌，是內外平衡的。曉玫的作品也呈現出她個性的特徵—敏感、害羞、遲疑、愛做白日夢的。這一種對自身的好奇，成為她作品的自然顯現，不必故意去挖掘的，她對色彩，尤其紅色的喜好，成為她女性方面作品的最好連線，紅色在她心中是一種背負、女性月經之血、火燒、河流、大地之母，如同這代之女性，她想跳脫傳統，去掉包袱，尋找出自己的路，由舊有女性之位置來看，這新的年代給了她了自由，但她仍能感受到台灣女性生活中的忙碌，猶如她在〈跳動〉一舞中，六個小孩與台上的一堆玩具，母親被這一系列的小孩牽扯著，她是忙碌的，而台上另一位男性是冷靜的，這情景顯現的是曉玫對女性的觀感嗎？她是有意或是無意的呢？

卓庭竹的舞作常與女人相關，那是因為她個人生活經驗帶來的話題。她常詢問自己是何種人？心裡在思考的是什麼？常常在編舞過程前找不到的答案，在舞後突然發現答案在其中。筆者問她常在舞蹈動作中，身體呈現S形的姿勢，形成一種女性之美的原由為何，庭竹認為與她中國舞之深厚訓練有關。她雖然接受多年葛蘭姆現代舞技巧之訓練，卻故意破除其強悍之風格，反而顯現出一種自由、放鬆之動作感，舞作中常有十分自然的流動之風。庭竹有許多作品，包括〈女〉、〈年輕女子〉、〈空巢女子〉、〈花嫁〉、〈偶缺〉、〈心花—她們〉等女性相關系列的舞作，但她聲稱，皆因對自己身體探討的結果，如同這一代的年輕編舞家一般，庭竹不認為背負傳統是她的責任，反而，她覺得創新、盡忠自己的直覺，才是她的創作泉源。



舞名/女
編舞/卓庭竹
舞者/卓庭竹
攝影/黃浩良



舞名/宓若思—換
編舞/張秀萍
攝影/歐陽珊
圖片提供/三十舞蹈劇場



舞名/ 宓若思 — 換
編舞/ 吳碧容
攝影/ 歐陽珊
攝影/ 三十舞蹈劇場

今年剛接國立台灣藝術大學舞蹈系主任的楊桂娟，在完成舞蹈碩士學業，由美返國之後，曾於八十四年編作有女性味道之〈季節〉。原名為〈河界〉，緣於對自身夫妻相處之感受，河流有界線，可合可分，二人如二道河流，平行、交流是一再發生的。從來不刻意以女性為主題來創作，但身為女性，創作特質有許韻味，但不至於濫情。風格一直在試探、變化中，因此桂娟的舞作十年探尋下來，是變化不斷的。其中也對政治題材關心過，因此於一九八九年在皇冠用抽象方式來暗示過這方面議題。她喜歡用隱喻，也運用過許多科技、電腦、管子等，來提示對現代價值觀的感想，利用舞台空間，給觀眾思考的機會，她的「組合語言舞團」是驅動她創作的空間。從事行政服務之後，她想安靜地回到她的創作園地。

譚惠貞還在「空間」舞團跳舞時，便心儀於創作，剛完成〈東方，在時間軸上位移的女人〉，在國家劇院實驗劇場演出，在節目單上清楚的交代出下列的話語：「一直對女性議題有著極濃厚興趣的編舞者 — 譚惠貞，不斷透過創作，來探索及詮釋女性在生命中的價值，…為了詮釋古代女性內心的氛圍，特別把中國古代『纏足』的神秘面紗搬上了舞台。」在她的廣告介紹中，她又說：「東方女性所承繼的文化與思考，如同原生的血液一般自然流竄在體內…；生活在現代都會的女性，如何面對快速的現代生活，…不再受到大環境的制約，卻又是另外一種挑戰與未知。」

譚惠貞的作品，沒有每次這麼清楚的標榜「女人」，她的動作以及心思，卻無形中一再呈現上述的議題，由早期簡單抽象的獨舞，到她標示清楚之間，惠貞都在探索自身，女性自身。

同樣學院背景出身，一起在「空間」過來的詹曜君在她的簡短面談中，敘述自己對女性議題的興趣，其實是自然的，因為忠於自己的生長環境、家庭影響以及對自身的探討，舞作只是不經語言的一個代號。筆者所看過的〈體態開展的風景〉四段演出，除了詹曜君以上敘述之外，更可看出她複雜的思考過程，及對自己的一再省思、挑戰。

走完長長的五年，「三十舞蹈劇場」終於跨上了扶植團隊的第一年，生活上稍有個著落。問及以後創作風格是否將有極大改變，吳碧容與張秀萍傻傻的笑著說，從來就一直改變著，年年想要與過去不同。這就是「三十舞蹈劇場」的特色。追求創意，加上苦幹的精神，許多舞蹈界人士對碧容與秀萍帶領的三十舞蹈劇場的耐性及一再追求創新所呈現之風格是十分佩服的。二〇〇一年的〈宓若思〉，利用鏡子(Mirrors = 宓若思)來引發各種奇想。「三十」喜歡把觀眾拉入舞台上與舞者交結，在這作品中更加凸顯。此舞中第一段就是身著流行服裝，彷彿賈桂琳的女子們，誇張出戲劇性的動作，突顯出社會現象，另一段的女子獨舞，點出台灣社會常出現之偷窺現象，當然受害對象大半是女人了。「三十」因為是二人或二人以上之編舞者，常用一個主題來做為編舞之集結中心，因此演出時，形成一個統合的感覺。其他舞作，譬如一九九九年的〈收集眼淚〉，邀請了蘇安莉、周怡君加上編創，是詩意的，舞評中出現過女性主義與意識之說法，但「三十」認為其實只能說是自然呈現的女性意識而已。至於二〇〇〇年的〈光臨時間廊〉，碧容為鴻秋造型，把秀萍塑成年輕的鴻秋，有以女性為議題之感的作品。今年新作正在趕工中，以「台」為主題，可能形成司令台、吧台、櫃台、洗手



舞名/ 鏡前鏡後 編舞/ 吳碧容
攝影/ 歐陽珊 圖片提供/ 三十舞蹈劇場

台、手術台或料理台等，十一月演出時，觀眾可能會看到許多女性相關之題材，然而「三十」認為藝術家反映社會，也更反映自身，活在這個社會中，只要對周遭有些敏感，就會在舞作中不知不覺地呈現。又因為舞蹈是抽象的，除非刻意寫實、趨向戲劇性表達，觀者與創作者之間想像空間極廣。這也是舞蹈藝術的特徵，創作者自然呈現，觀賞者自由去遨翔。

本文三位作者，生長及學術背景各不同，但互相之間卻有相當之串連。三人對這個正在進行的研究主題，在初步的研究中，各有不同的感想，以及不由自主產生的聯想。上述幾位經過採訪的舞創者，由身負包袱反映台灣日據結束、國民黨進駐後陰影之下的蕭渥廷，經過中間一代的吳素君、古名伸以及還有許多尚未接受面談的一群女性編舞家，進入年輕一代的楊桂娟、何曉玫、詹曜君、張秀萍、吳碧容、卓庭竹、羅文瑾、譚惠貞，透過這一群活躍的女性編舞家，我們看到一個時代與潮流的變遷。第一代的台灣編舞家－蔡瑞月，加上「雲門舞集」與「新古典舞團」，造就了第一代的傳統氣象，下一代則對社會、政治顯現出藝術家敏感的反映，直接或間接的抗爭。新一代不知是上浮或下沈，這一期的探索，則呈現出抗拒傳統包袱的景觀，轉而對自身的摸索尋求，女性主義不需要太聲張，她們已能勇於呈現赤裸的自己。三位作者計畫

要繼續追蹤這一個潮流，將要引出一個世紀的台灣現代舞風。■

《參考文獻》

- 王凌莉(2002, 5月)。如花的蛻變。表演藝術雜誌, 22-23。
胡明山(2002, 5月)。《女》的秘密心語。表演藝術雜誌, 70-71。
郭士榛(2000)。母親在跳舞。表演藝術雜誌, 52-53。
陳品秀(2002)。卓庭竹 卓月雲。表演藝術雜誌, 42。
張謫珠(2002)。女性身體與城市空間的對話。劉紀惠編，他者之域：文化身份與再現策略。麥田出版。
蔡瑞月口述歷史(1998)。台灣舞蹈的先知。行政院文化建設委員會。
蕭渥廷主編(1998)。台灣舞蹈月娘：蔡瑞月攝影集。行政院文化建設委員會。

筆者們訪談期程：

- 2002年5月24日 訪談蕭渥廷四小時。
2002年5月21日 電話訪談羅文瑾。
2002年5月23日 訪談卓庭竹九十分鐘。
2002年5月23日 訪談何曉玫九十分鐘。
2002年5月22日 訪談陳品秀一小時。
2002年5月25日 訪談盧健英九十分鐘。